

**1940-1960-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԹՈՒՐԲԱԿԱՆ ՊՈՆԵԶԻԱՅԻ
ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ. ՀԱԿԱՍԱԿԱՆ
«ԳՐԱԿԱՆ ՄԱՆԻՖԵՍՏՆԵՐԻ» ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ**

Բանալի բառեր՝ պոեզիա, թեմատիկա, գրական մանիֆեստ, «Առաջին նորը», «Երկրորդ նորը», ոճ

ա) «Առաջին նորը»

1930-1940-ական թվականներին թուրքական պոեզիայում տեղի էին ունենում ակտիվ տեղաշարժեր, որոնք մեծ մասամբ վերաբերում էին թեմատիկ նախապատվություններին և ժանրերին: Բացի այդ, թուրքական գրական շրջանակներում ձևավորված ավանդույթի համաձայն՝ այդ և հաջորդ տասնամյակներում բանաստեղծների տարբեր խմբերի կողմից ընդունվել են տարատեսակ գրական հոչակագրեր՝ մանիֆեստներ, որոնցից մի քանիսը հատկապես հայտնի են: Քննարկվող ժամանակաշրջանի կարևոր գրական իրադարձություններից էր 1941 թ. երեք բանաստեղծների՝ Օրհան Վելիի, Մելիհ Անդայի և Օքթայ Ռեֆայի «Garip»² (Տարօրինակ) վերնագրով բանաստեղծությունների ժողովածուի հրատարակումը, որի նախաբանը, ըստ էության, գրական մանիֆեստ էր, որտեղ բանաստեղծները հայտնում էին պոեզիայի մեջ նորություն մտցնելու իրենց հաստատակամության մասին: Մանիֆեստը և նրանց հիմնադրած հոսանքը գրական շրջանակներում անվանվեց «Գարիփական շարժում» կամ «Առաջին նորը»: Նորարար գրողներն իրենց մանիֆեստում նշում էին, որ մինչ այդ թուրքական պոեզիան ճախրում էր երկնքում և չէր անդրադառնում հասարակ մարդկանց առօրյա, կենցաղային և սոցիալական խնդիրներին, ու արդեն ժամանակն է, որ պոեզիան դեմքով շրջվի դեպի հասարակ մարդը՝ իր խնդիրներով. «Այն պետք է սովորի մտածել այնպես, ինչպես մտածում է ժողովրդի մեծամասնությունը, խոսել նրա լեզվով»³: Բանաստեղծական հանգր, չափսը, վանկը մղվում էին հետին պլան, կարևորվում էր միայն միտքը:

¹ ԵՊՀ արևելագիտության ֆակուլտետի դեկան, պ.գ.դ., պրոֆեսոր, էլ. փոստ՝ rubenmelkonyan@ysu.am

² Orhan Veli, Garip, İstanbul, 2014.

³ Фиш Р., Турецкие дневники: встречи, размышления, Москва, 1977, стр. 17.

Այսինքն՝ կոչ էր արվում հրաժարվել «պճնված» բանաստեղծություններից, որտեղ կարևոր էին գեղեցիկ բառերը, վանկերի համաչափությունը, և գրել միայն մարդկանց հուզող թեմաների մասին՝ կարևորելով միտքը, եթե անգամ այն լինի բանաստեղծական սկզբունքների, չափերի, վանկերի համապատասխանության ոտնահարման գնով: Ինչպես նկատում է խորհրդային թուրքագետ-գրականագետ, գրող Ռ. Ֆիշը, այս ուղղության հետևորդները սկսեցին գրել ոչ թե երկնքում ճախրող արծիվների, լեռների սեզ կատարների, քջքացող առվակների, դայլայլող տիսակների, այլ տրամվայի վագոնների, պատռված բանկոնի, գործազուրկների, աղքատի անկողնու և նմանատիպ այլ հարցերի ու թեմաների մասին⁴: Խորհրդային գրականագետներ Լ. Ալկասան և Ա. Բաբաևը «Առաջին նորի» մասին գրում են. «Պոեզիայի առարկա կարող էր լինել այն ամենը, ինչին հանդիպում էր պոետը կյանքում, ամեն առօրեականը, կենցաղայինը: Այդ մասին հարկ էր գրել քաղաքի և գյուղի հասարակ, բոլորի համար հասանելի լեզվով: Կարելի էր լինել ոչ միայն բարձր ձգտումների, վեհ գաղափարների պոետ, այլև մարդու առօրյա հոգսերի, նրա փոքրիկ ուրախությունների և տխրությունների պոետը»⁵: «Գարիփականները» գրականություն ենթմուծեցին կամ էլ ավելի զարգացրին հատկապես ստամբուլյան ժարգոնը, խոսվածքը. նրանք կոչ էին անում, հրաժարվելով «պոետիկ լեզվից», կիրառել հասարակ կամ անապահով խավի լեզուն՝ «պլեբեյական խոսվածքը» և նախկինում «անթույլատրելի» բառապաշարը: Դա, ըստ Ֆիշի, նաև որոշակի և հստակ մարտահրավեր էր «ավանդական պոեզիայի» չափորոշիչներին և սկզբունքներին, այն է՝ «գեղեցիկ բառերի ճարտարապետությանը», որը հաճախ որևէ իմաստ չէր արտահայտում և նրանք նպատակ էին դրել մաքրել պոեզիան «ճարտարապետական զարդարաքնններից»⁶: Օրիան Վելիի տեսակետները գրականության և դրա խնդիրների վերաբերյալ փոքր ինչ կատեգորիկ էին և ագրեսիվ: Այսպես, նա հայտարարում էր, որ գրականությունը պետք ժողովրդական լայն զանգվածներին, մեծամասնությանը ասելիք ունենա. «Քանի որ ներկայիս աշխարհում

⁴ Նույն տեղում, էջ 18:

⁵ Алькаева Л., Бабаев А., Турецкая литература: краткий очерк, Москва, 1967, стр. 107.

⁶ Фиш Р., նշված աշխ., էջ 22-23.

մեծամասնություն են կազմում աղքատները, ուրեմն նոր գրականությունը պետք է լինի նրանց գրականությունը: Նրանց միջից պետք է նա ընտրի հերոսներ, վերատառդրի նրանց կյանքը, նրանց խնդիրները»⁷: Օրթայ Ռըֆայթը նույնպես բավական հանգամանալից անդրադառնում է իրենց ձևակերպմամբ նոր պոեզիայի սկզբունքներին, սակայն իր գնահատականներում ի համեմատություն Վելիի՝ ավելի զուսպ է⁸:

Կարելի է ասել նաև, որ «Առաջին նոր»-ը առավելապես քաղաքային՝ ստամբուլյան պոեզիա էր՝ ներկայացված հենց Ստամբուլի իրողությունների, կոլորիտի համապատկերում: Հերոսները Ստամբուլում ապրող աղքատներն էին, գյուղացիները, բանվորները, մարմնավաճառները, անտունները, որոնք ունեին առօրյա մտահոգություններ, չէին մտածում բարձր մատերիաների մասին, քաջագործություններ չէին անում: Սակայն «Առաջին նոր»-ի հոսանքի հետևողները հաճախ հասնում են ծայրահեղության, և «կեղծ պոետականի» նրանց մոլի ժխտումն արհեստական ու ագրեսիվ բնույթ էր ստանում: Այսպես, ժխտելով ամեն տեսակի ժամանակագր՝ նրանք ժխտում էին օրինակ՝ ժողովրդական պայքարում եղած ժամանակագր⁹ և իրենց հակառակորդներին ավելի սադրելու համար սկսեցին ուղղակի ֆետիշացնել կենցաղը, առօրյան, հայտարարել, որ ամենակարևորն աղբանոցի մոտի կատվի կամ նմանատիպ թեմաների մասին գրելն է:

Ինչպես նշվեց, «Առաջին նոր»-ի հիմնադիրներ էին համարվում Օրհան Վելին, Մելիի Անդայը և Օրթայ Ռըֆայթը, սակայն այդ գաղափարի կրողներ են եղել նաև ժամանակի այլ երիտասարդ պոետներ ևս, ինչպիսիք են Բեհչեթ Նեջաթիգիլը, Սաբահաթթին Քուդրեթ Աքսալը, Նեջաթի Ջումալըն և այլք¹⁰: Մասնագետները միակարծիք են, որ «գարիփական» շարժման մեջ հատկապես ակնառու էր Օրհան Վելիի դերակատարումը, որը չնայած երիտասարդ է մահացել, սակայն կենդանության օրոք հասցրել է ձեռք բերել մեծ ճանաչում, ինչը հետագայում էլ ավելի է մեծացել:

Օրհան Վելի Քանըքը ծնվել է 1914 թ. Ստամբուլում, մտավորականի ընտանիքում, հայրը՝ Մեհմեթ Վելի Քանըքը, եղել է հայտնի երաժիշտ,

⁷ Նույն տեղում, էջ 23:

⁸ Տե՛ս օրինակ՝ Oktay Rifat, Yeni şiiri müdafaa, Edebiyat bahisleri, Cumhuriyet, 17.05.1945.

⁹ Фииш Р., նշված աշխ., էջ 18.

¹⁰ Меликли Т., История литературы Турции, Москва, 2010, стр. 152.

կոմպոզիտոր և 25 տարի ղեկավարել Թուրքիայի նախագահական սիմֆոնիկ նվագախումբը¹¹: Օրհան Վելին սովորել է Ստամբուլի Գալաթասարայի լիցեյում, իսկ 1925 թ. տեղափոխվել է Անկարա և ուսումը շարունակել այնտեղ: 1932 թ. ավարտելով Անկարայի լիցեյը՝ վերադարձել է Ստամբուլ և ընդունվել Ստամբուլի համալսարանի բանասիրության ֆակուլտետ, սակայն կիսատ թողնելով ուսումը՝ կրկին տեղափոխվել է Անկարա և աշխատել կապի գլխավոր վարչությունում, իսկ սկսած 1945 թվականից՝ Թուրքիայի կրթության նախարարությանը կից գործող «թարգմանչական բյուրոյում»: Օրհան Վելին թուրքերեն է թարգմանել համաշխարհային գրականության բազմաթիվ ստեղծագործություններ (Մոլիեր, Լաֆոնտեն) և լավ տիրապետելով ֆրանսերեն լեզվին՝ նա թուրքերենով կազմել է «Ֆրանսիական պոեզիայի անթոլոգիա»¹²:

Օրհան Վելին սկսել է ստեղծագործել դեռևս մանուկ հասակից, և նրա առաջին պատմվածքը տպագրվել է «Çocuk Dünyası» ամսագրում: Ըստ գրականագետ Թ. Մելիքլիի, Օրհան Վելիի գրական կենսագրության մեջ կարևոր տեղ ունի հայտնի թուրք գրող Ահմեթ Համդի Թանսիլնարը, որը դասավանդել է սպագա գրողին Գալաթասարայի լիցեյում և որոշակի ուղղորդումներ արել¹³: Արդեն Անկարայի լիցեյում սովորելու տարիներին Օրհան Վելին սկսել է մտերմություն անել Օքթայ Ռեֆաթի և Մելիի Ջևդեթ Անդայի հետ. սպագա «գարիփականները» ներգրավվել են գրական գործունեության մեջ և անգամ հրատարակել աշակերտական պատի գրական թերթ՝ «Sesimiz» (Մեր ձայնը) անվամբ:

Շատ գրականագետների կարծիքով, Օրհան Վելիի գրական ուղին կարելի է բաժանել երկու կարևոր փուլի. առաջին փուլը 1935-1937 թթ., երբ պոետը հիմնականում ստեղծագործել է վանկական և վանկաշեշտական սկզբունքով, արժարձել սիրո, մահվան, տանջանքի, մենակության թեմաները: Օրհան Վելին և այդ ժամանակվա մի շարք այլ պոետներ գտնվել են Ահմեթ Հաշիմի, Յահյա Քեմալի գրական ազդեցության ներքո և փորձել անդրադառնալ նույն թեմաներին ու ստեղծագործել նրանց համար ընդունելի ոճերի շրջանակներում:

¹¹ Меликли Т., Литература Турции: корни и крона, Москва, 1998, стр. 55.

¹² Kurdakul Ş., Çağdaş Türk Edebiyatı, c. 3, Ankara, 1994, s. 256.

¹³ Меликли Т., նշված աշխ., էջ 56.

Նկատելի են հատկապես Ահմեթ Հաշիմի գաղափարախոսական հայացքների ազդեցությունը, կյանքի և մահվան խնդիրների նկատմամբ նրա տեսակետները, որոնք դրսևորվել են Օրհան Վելիի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում¹⁴: Այդ գրողները խուսափում էին առօրյա, ռեալիստական խնդիրներից և ստեղծագործում հիմնականում երևակայական թեմաների, խոհափիլիսոփայական հարթությունների, տեսական դաստղությունների շրջանակներում: Այդ տարիներին Օրհան Վելին գրել է իրական կյանքի հետ չառնչվող, հաճախ սենտիմենտալ, տեսական խոհափիլիսոփայական ուղղվածություն ունեցող թեմաներով: Շատերն այս ամենն օրինաչափ են համարում, քանի որ նախ այդպիսին էին թուրքական պոեզիայում այդ ժամանակ գերիշխող միտումները, և, բացի այդ, Վելիի վրա ազդել են նաև ստացած կրթությունն ու կոնկրետ Ահմեթ Համդի Թանփրեզարի ուղղորդումները: Պետք է նկատել, որ ֆրանսերենի լավ իմացությունը և ֆրանսիական գրականությունից թարգմանությունները ևս մեծ ազդեցություն են ունեցել Օրհան Վելիի վրա: Ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում Օրհան Վելին նաև տարվել է քանաստեղծության ձևի և հանգի համապատասխանության խնդիրներով՝ անտեսելով միտքը և դեպքերի տրամաբանական շղթան¹⁵: Նրա համար շրջադարձային է դառնում 1939 թ., երբ գորակոչվում է բանակ և շփվում հասարակ գյուղացիների հետ¹⁶, և սա ազդում է նաև նրա գրական-գեղարվեստական հայացքների վրա, փոխում աշխարհընկալումը և նա ավելի շատ հակվում է դեպի «արվեստ հասարակության համար» սկզբունքը: Օրհան Վելին հակվել է դեպի ռեալիզմ և սկսել կարևորել առօրյա կենցաղային խնդիրները, մարդկանց ծանր սոցիալական դրությունը, գործազրկությունը, քրավորությունը. այսինքն՝ թեմաներ և խնդիրներ, որոնք «արվեստ արվեստի համար» տեսության կողմից համարվում էին հակագրական և հակազեղարվեստական: Ավելին՝ Օրհան Վելին ակտիվ պայքար է սկսել նաև քանաստեղծական վանկական ոճի դեմ: Նրա պայքարի կարևոր մաս էր կազմում նաև այսպես կոչված պոետիկ լեզվից հրաժարումը և

¹⁴ Օրհան Վելիի քանաստեղծությունների ամբողջական ժողովածուն տե՛ս Orhan Veli, Bütün Şiirleri, İstanbul, 2017.

¹⁵ Меликли Т., История литературы Турции, стр. 129.

¹⁶ Фиш Р., Турецкие дневники: встречи, размышления, Москва, Издательство “Наука”, 1977, стр. 21.

նախկինում «անթույլատրելի» բառապաշարի մուտք պոեզիայի ասպարեզ: Այս համատեքստում քննարկվում էր նաև այն, որ նախկինում պոեզիայում կարևորվում էր ոչ թե բովանդակությունը այլ ձևը, այսինքն՝ գեղեցիկ բառերի համադրումը, գեղեցիկ բառերի թվարկումը, որոնք շատ հաճախ որևէ իմաստ չէին պարունակում: Նա սկսեց կոչ անել հրաժարվել նախկին բարձր բառապաշարից և ընդունել հասարակ խոսակցական լեզուն. այս հարցում Վելին հետզհետե դիմեց ծայրահեղությունների:

Անդրադառնալով գրական կերպարներին՝ Օրհան Վելին նշել է, թե իրենք ուզում էին պոեզիա բերել նոր հերոսներ, ազատել բանաստեղծությունը կողմնակի էլեմենտներից¹⁷: Իր գրական հայացքներում տեղի ունեցած այդ փոփոխությունների մասին պոետը սկսել է տեսական հոդվածներ գրել «Varlık» ամսագրում, որոնցում առաջ է քաշել այն միտքը, թե պետք է կոտրել նախկին գրական կարծրատիպերը, գրականության մեջ հին միտումները և ընդունված սկզբունքները: Այն գրականությունը և գրական սկզբունքները, որոնց հետևորդն էր եղել նաև ինքը, նա արդեն համարում էր «ձանձրայի, փտած գրականություն, որը դարերի ընթացքում ազդել է մեր ճաշակի, մեր բնավորության վրա»¹⁸: Այդ հին գրականության տենդենցների կրողները և շարունակողները Ահմեթ Հաշիմը և Յահյա Քեմալն էին, որոնց ազդեցությամբ էլ, ինչպես նշեցինք, հագեցած էր Օրհան Վելիի պոեզիայի առաջին փուլը, սակայն այդ նույն գրողները Վելիի սկզբունքների և հայացքների փոխակերպումից հետո դարձան նրա հիմնական թիրախները, իսկ նրանց արժարժած թեմաները, վանկական բանաստեղծությունը՝ անընդունելի և ծաղրական: Ավելին՝ կարծելով, որ փոփոխության համար պետք են կոշտ և հեղափոխական մեթոդներ, Օրհան Վելին և նրա կողմնակիցները թշնամաբար էին վերաբերվում այդ ժամանակ թուրքական պոեզիայում գոյություն ունեցող բոլոր ուղղվածությունների, հոսանքների, ոճերի, այդ թվում և Նազրմ Հիքմեթի ռեալիստական-հեղափոխական ուղղվածության հանդեպ¹⁹: Սակայն

¹⁷ Orhan Veli, Nesir Yazıları, İstanbul, 1953, s. 64.

¹⁸ Меликли Т., Литература Турции: корни и крона, стр. 60.

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 61: Նկատենք, սակայն, որ հետագայում՝ 1950 թ., երբ Նազրմ Հիքմեթը բանտում սկսել է հացադուլ՝ իրեն ազատ արձակելու պահանջով, որպես համերաշխության նշան՝ «գարիփական» Օրհան Վելին, Մելիհ Անդալը և Օքթայ Ռեֆայը նույնպես հացադուլ են հայտարարել: Տե՛ս, Физ Р., նշված աշխ., էջ 27:

երիտասարդ բանաստեղծները հատկապես կատաղի պայքար սկսեցին կոնկրետ հեջեական՝ վանկական սկզբունքի դեմ:

Օրհան Վելին նախապատվությունը տալիս էր կարճ՝ 5-7 տողանոց բանաստեղծություններին, և այս հարցում նրա վրա մեծ էր ճապոնական գրականության և կոնկրետ տանկա, խայկայ, խոկկու բանաստեղծական ժանրերի ազդեցությունը²⁰: Ճապոնական գրականության հետ Վելին ծանոթացել էր ֆրանսերեն թարգմանությունների միջոցով: Բանաստեղծական այդ ժանրերը նաև հարմար էին «Առաջին նոր»-ի կոնցեպտուալ մոտեցումներն իրագործելու համար: Բացի այդ, Վելին բավական շատ տեղ էր տալիս շրջադասություններին՝ ինվերսիային: Պոետը երբեմն տեղ էր տալիս այլաբանություններին և այդ կերպ էր փորձում պատկերել քաղաքական, սոցիալական տարբեր խնդիրներ, իսկ դրա հիմնական նպատակը քաղաքական հետապնդումներից խուսափելն էր: Նույն շարժառիթով «գարիփական» մեկ այլ գրող՝ Մելիի Ջևդեթ Անդայը, իր պոեզիայում երբեմն տեղ էր տալիս երգիծական տարրերով օժտված հերոսի և նրա միջոցով էր արտահայտում իր մտքերն ու ասելիքները:

Ինչպես նկատում է Թ. Մելիքլին, «Garip» ժողովածուում թեև Օրհան Վելիի ոչ ամենահաջողված բանաստեղծություններն են տեղ գտել, սակայն նպատակը, ըստ էության, գրական շոկ առաջացնելն էր²¹, քանի որ ամենացայտուն կերպով ներկայացված էին «Առաջին նոր»-ի սկզբունքները՝ հասարակ բառապաշար, վերամբարձ թեմաներից հրաժարում և կենցաղային խնդիրների առաջըջաշում, բանաստեղծական հանգի անտեսում, վանկական ոճից հրաժարում և այլն: Չնայած Օրհան Վելին իրոք օժտված բանաստեղծ էր, սակայն արժարժված թեմաները շատ հաճախ լի էին նատուրալիզմով, հակաէթետիկ պատկերումներով: Օրինակ՝ նա կարող էր գրել իր սիրած հավաքական հերոսի՝ Սուլեյման էֆենդիի կոշտուկների մասին՝ հայտարարելով, որ դա ավելի ճիշտ պոեզիա է, քան սիրո կամ բնության գովերգումը: Բնական է նաև, որ «Առաջին նոր»-ի մանիֆեստը, հռչակված չափանիշները և սկզբունքները պետք է արժանանային քննադատության ու դառնային գրական, գրականագիտական բանավեճերի թեմա: Օրինակ՝ հեջեական

²⁰ Меликли Т., նշված աշխ., էջ 82.

²¹ Նույն տեղում, էջ 71-72.

ուղղվածության ներկայացուցիչ, բանաստեղծ Յուսուֆ Չիյա Օրթաչը, քննադատելով «Garip» ժողովածուն, նշել է. «չափը կորել է, հանգ չկա, բովանդակությունը կորել է»²²:

Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ արդեն 1940-ականների վերջին Օրհան Վելին կրկին հետաքրքրվել է իր իսկ քննադատած նախկին պոեզիայով: Սակայն նկատենք, որ դեռևս «Առաջին նոր»-ի հռչակագրի հրապարակումից կարճ ժամանակ անց երեք պոետների մոտ կար գաղափարական միասնականության թուլացում, որն էլ պատճառ դարձավ արագ պառակտման: Նախ՝ «Գարիփ»-ի հռչակագրից հետո երեք պոետներն էլ մեկնել են զինվորական ծառայության, և ստեղծագործական ու հասարակական գործունեությունը վերսկսելուց հետո արդեն ակնհայտ է դառնում, որ Օրթաչ Ռ-Ֆաթը և Մելիհ Չևդեթ Անդայն ավելի շատ հակվել են դեպի ժողովրդական բանաստեղծություն, բանահյուսական ուղղվածություն: Օրթաչ Ռ-Ֆաթը «գարիփականներից» առաջինն էր, որ հետքայլ արեց «Առաջին նոր»-ի մանիֆեստում իրենց իսկ հռչակած սկզբունքներից և վերադարձավ թուրքական պոեզիայի նախորդ շրջանի ոճին, թեմաներին, «գեղեցիկ բառերի համադրմանը»²³: Այսինքն՝ Ռ-Ֆաթը դարձավ հենց այն սկզբունքների կրող, որոնց քննադատությամբ և հերքմամբ էր նա զբաղվել մի քանի տարի: Ի վերջո, կարելի է ասել, որ միայն Օրհան Վելին հավատարիմ մնաց «Գարիփ»-ի հռչակագրի սկզբունքներին, ընդ որում՝ գրեթե միայնակ, և նրա մահից հետո (1950 թ. նոյեմբերի 14-ին պոետը մահացել է վթարի հետևանքով) «Առաջին նոր»-ը փաստացի դադարում է գոյություն ունենալ:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ «Առաջին նոր»-ը կարևոր հարված հասցրեց թուրքական/արևելյան ավանդական բանաստեղծական ընկալմանը և սպառնալից նորարարական, երբեմն ավանգարդիստական համարվող բանաստեղծության գերիշխանությունը: Մասնագետների կարծիքով՝ Օրհան Վելին և նրա համախոհների գլխավորած «թուրքական պրիմիտիվիզմի» շարժումը լուրջ մարտահրավեր նետեց «բարձր» պոեզիային²⁴:

²² Նույն տեղում, էջ 72:

²³ Օրթաչ Ռ-Ֆաթի բանաստեղծությունների ժողովածուում առկա են այդ սկզբունքով գրված բանաստեղծություններ, տե՛ս օրինակ՝ Oktay Rifat, Bütün Şiirleri-1, İstanbul, 2015.

²⁴ Меликли Т., История литературы Турции, стр. 139.

բ) Անհմաստության իմաստը՝ «Երկրորդ նոր»-ը

1950-ականների սկզբներին թուրքական պոեզիայում տեղի էին ունենում նախորդ տասնամյակի համեմատ կողմնորոշումների տրամաբանական հակառակ փոփոխություններ և բանաստեղծական նախկին սկզբունքների վերարժևորում ու վերափոխված ներկայացում: Մասնավորապես՝ ժամանակի հայտնի բանաստեղծներ Իլիան Բերքը, Ջեմալ Սուրեյան, Էդիփ Ջանսևերը և ուրիշներ, կտրականապես մերժելով «Առաջին նոր»-ի սկզբունքները, հայտարարեցին, որ պոեզիային պետք է վերադարձնել իր հիմնական ֆունկցիան՝ գեղեցկությունը կամ «գեղեցիկ բառերի սիմֆոնիան»²⁵: Ըստ նրանց՝ պետք էր ուշադրություն դարձնել ոչ թե բանաստեղծության բովանդակությանը և իմաստին, այլ դրա ձևին, բառերին, որոշակի բառապաշարին, լեզվին և այլն: Թուրք գրականագետ Մուզաֆեր Էրդոսթը այդ հոսանքն անվանեց «Երկրորդ նոր», և այն ընդունվեց գրականագիտական ու ընթերցողների լայն շրջանակներում: Անվանման համար հիմք ընդունվեց այն հանգամանքը, որ նախորդ գերակա հոսանքը կոչվել էր «Առաջին նոր», սակայն այս անվանումը սխալ էր և, ըստ էության, չէր արտացոլում բանաստեղծական շարժման կարևոր իրողությունները, քանի որ «Երկրորդ նոր»-ը իր սկզբունքներով, կողմնորոշումներով, թեմատիկ ընդգրկմամբ որևէ կապ չուներ «Առաջին նոր»-ի հետ, դրա շարունակությունը չէր, այլ, ընդհակառակը, իր բնույթով դեմ էր դրան:

Կան կարծիքներ, որ «Երկրորդ նոր»-ի ի հայտ գալու մեջ եղել է հստակ քաղաքական կամ անգամ աշխարհաքաղաքական կողմնորոշման ենթատեքստ. մասնավորապես՝ այդ ժամանակվա Թուրքիայի քաղաքական իրավիճակը և հատկապես անդամակցությունը ՆԱՏՕ-ին, Արևմուտքի ու ԱՄՆ-ի հետ սերտ դաշնակցային հարաբերությունների հաստատումը և այդ ֆոնին հակախորհրդային, հակառուսական տրամադրությունների ծայրաստիճան սրումը: Իսկ գաղտնիք չէ, որ թուրքական գրականության մեջ սոցիալական ու սոցիալիստական ուղղվածությունը, մոտիվները, շեշտադրումները համարվում էին խորհրդային կամ ռուսական ուղիղ ազդեցության նշան, ցուցիչ կամ առնվազն համակրանք այդ գաղափարախոսությանը: Սակայն «Երկրորդ նոր»-ի առավել ռեալ, գրականագիտական պատճառների շարքում,

²⁵ Kurdakul Ş., նշված աշխ., էջ 278.

իհարկե, կարևորը «Առաջին նոր»-ի տոտալ և ծայրահեղ նիհիլիզմն էր թուրքական պոեզիայի համար ընդունված ավանդական չափանիշների, սկզբունքների, ձեռքբերումների և, ի վերջո, նախորդ սերունդների գրական ժառանգության նկատմամբ: «Առաջին նոր»-ի հակազեղարվեստական, ծայրահեղ նատուրալիստական բաղադրիչները, բանաստեղծական չափանիշների բացահայտ ոտնահարումը, գոեհկարանությունները, երբեմն հակաէթետիկ նկարագրությունները բերեցին նախորդ շրջանի թեկուզ և հնացած, գեղեցիկ բառերով ծանրաբեռնված պոեզիայի նկատմամբ նոստալգիկ տրամադրությունների աճի: Եվ իրականում շատ մասնագետներ կարծում են, որ «Երկրորդ նոր»-ի ծնունդը առաջին հերթին պայմանավորված է «Առաջին նորի» ճգնաժամով, որը ցայտուն դրսևորվեց և իրեն զգացնել տվեց 1940-ականների վերջին, իսկ 1950-ականների սկզբին²⁶ դա արդեն ակնհայտ էր: Սակայն պետք է հատուկ շեշտել, որ «Երկրորդ նոր»-ը նույնպես ստեղծվեց ծայրահեղական մոտեցումների վրա. այդ շարժման սկզբունքներից և հռչակած նպատակներից էին «անիմաստության իմաստը» գտնելը, «անիմաստության չափ ազատ լինելը»: Ըստ այդ շարժման հետևորդների, բանաստեղծության մեջ պետք էր կարևորել միայն արտաքին տեսքը՝ բառերի գեղեցիկ համադրությունը, և պետք է բացառվեր բանաստեղծության իմաստը կամ առնվազն ստորադասվեր գեղեցիկ բառերին: Ավելորդ է խոսել նաև սոցիալ-կենցաղային, առօրեական խնդիրների պատկերման մասին. «Երկրորդ նոր»-ի պոետների ստեղծագործություններում երբեք չէին հանդիպում հասարակության լայն զանգվածներին այդ պահին հուզող սոցիալական կամ կենցաղային խնդիրներ, նրանք չէին անդրադառնում անգամ համաշխարհային նշանակություն ունեցող զարգացումներին: Ստեղծագործելու համար ավանդական համարվող ատրիբուտները՝ մուսա, ոգեշնչում, ևս բացառվում էին, և «Երկրորդ նոր»-ի պոետները ստեղծագործելու բուն գործընթացը ներկայացնում էին ծայրաստիճան պրիմիտիվ:

«Երկրորդ նոր»-ի զարգացման կարևոր ազդակներից էր նաև այն, որ ինչպես արդեն նշել էինք, «գարիփական» հայտնի բանաստեղծներից

²⁶ Меликов Т., «Второе новое» в турецкой поэзии, Народы Азии и Африки, Москва, 1973, № 2, стр. 80.

Օքթայ Ռեֆաթը, Մելիհ Անդայը, հրաժարվելով նախկինում իրենց դավանած և հոչակած գաղափարներից, սկսել էին ստեղծագործել «Երկրորդ նոր»-ի ոճով՝ կարևորելով ձևը, այլ ոչ թե բովանդակությունը, տուրք տալով հանգերի և բառերի համադրման կարևորմանը: Հատկապես Օքթայ Ռեֆաթի ոճական այդ կտրուկ շրջադարձն էապես նպաստեց «Երկրորդ նոր»-ի հեղինակության ու տարածվածության աճին²⁷, և փաստացիորեն «Առաջին նոր»-ի հիմնադիրներից մեկը դարձավ վերջինիս հակոտնյա հոսանքի՝ «Երկրորդ նոր»-ի հիմնադիրներից մեկը: 1956 թ. տպագրվել է Օքթայ Ռեֆաթի «Մազափունջով փողոցը» բանաստեղծությունների ժողովածուն²⁸, որի առաջաբանում հեղինակը ներկայացնում էր իր տեսակետները պոեզիայի վերաբերյալ, որոնք հիմնովին հակասում էին «գարիփական» մանիֆեստին: Ռեֆաթը մասնավորապես կարևորում էր բառը, կոչ անում սևեռվել բառերի համապատասխանության վրա, ձևավորել իմաստային որևէ կապ չունեցող բառերից բառակապակցություններ: Օրինակ՝ հենց նույն Օքթայ Ռեֆաթի բանաստեղծություններում հանդիպում են «ապակիները կտորած ծառ», «երբ ձուկը հարվածում է մթությանը» և այս տիպի բազմաթիվ իմաստային կապ չունեցող բառակապակցություններ: «Երկրորդ նոր»-ի հետևորդ պոետները, կարևորելով բանաստեղծության ձևը, երբեմն աղավաղում էին բառերի ճիշտ լեզվական, քերականական կառուցվածքը, փոխում կամ ավելացնում վերջավորություններ՝ առաջնորդվելով միայն հանգային համաչափության և համապատասխանության նպատակով²⁹:

«Երկրորդ նոր»-ի շարժման մեջ ի սկզբանե եղած ծայրահեղական միտումները շատ արագ պատճառ դարձան էլ ավելի ընդգծված ծայրահեղությունների, որոնցից ամենատարածվածը և ցայտունն այսպես կոչված «անիմաստ բանաստեղծությունն էր» (anlamsız şiir): Թուրք գրականագետ Մ. Էրդոսթը այդ մասին նշում է. «Պոետը գրում է բանաստեղծություն ոչ թե նրա համար, որպեսզի որևէ իմաստ կամ զգացմունք հաղորդի, կամ պատմի իր ասպրումների մասին, այլ առանց մտածելու վերցնում է բառերը և դրանցից կառուցում տող: Իսկ եթե

²⁷ Меликли Т., История литературы Турции, стр. 162.

²⁸ Oktay Rifat, Perçemli Sokak, İstanbul, 1956.

²⁹ Меликли Т., նշված աշխ., էջ 164.

անգամ դրանցում իմաստ է լինում, սպա՝ զուտ պատահականության հետևանքով»³⁰: Այդ առումով խորհրդանշական է, որ «անիմաստ բանաստեղծության» մոլի պաշտպան և քարոզող բանաստեղծ Իլիան Բերքը առաջնորդվում էր բանաստեղծ Անտոնինա Արտոդի հետևյալ մտքով. «Ես ուզում եմ գրել միայն այն ժամանակ, երբ ոչ մի բանի մասին չեմ մտածում»³¹: Կարճ ժամանակում «անիմաստ բանաստեղծությունների» նկատմամբ մասնագիտական շրջանակներում առաջացավ կոշտ քննադատության ալիք, որին ի պատասխան՝ այդ պոեզիայի կողմերը հրապարակ նետեցին այն փաստարկը, համաձայն որի՝ դրանք ոչ թե անիմաստ բանաստեղծություններ են, այլ «թաքնված իմաստով», ուստի պետք էր ինտելեկտուալ ավելի լայն մտահորիզոնով մոտենալ հարցին և փորձել գտնել այդ թաքնված իմաստը: Այսպիսով, ի հայտ եկավ նաև «փակ բանաստեղծություն» (kapalı şiir) եզրույթը, և ստեղծվեցին բանաստեղծների երկու խմբավորումներ, որոնցից մեկն ընդունում էր, որ ինքը գրում է «անիմաստ բանաստեղծություններ» (օրինակ՝ Իլիան Բերքը)³², իսկ մյուսն իրեն հռչակեց «փակ բանաստեղծության» գաղափարի կրող և իրականացնող: Պետք է փաստել սակայն, որ խնդիրը սահմանափակվում էր միայն անվանումների հռչակումով, իսկ իրականում և՛ «անիմաստ բանաստեղծությունը», և՛ «թաքնված բանաստեղծությունը», ըստ էության, նույն ոճական, կառուցվածքային դաշտում էին և խորքային ու կոնցեպտուալ տարբերություններ չունեին: «Երկրորդ նոր»-ի ծայրահեղական դրսևորումներից էր նաև դադաիզմը, որին հետևում էին եզակի գրողներ, որոնցից էր վերոհիշյալ Իլիան Բերքը, որի դադաիստական բանաստեղծությունները կազմված էին ուղղակի իրար կողք դրված տառերից:

Արդեն 1960-ականների կեսերին «Երկրորդ նոր»-ը սկսել է հետընթաց ապրել, հետզհետե դուրս գալ գրական զարգացումներից և զիջել իր գերակա դիրքը: Նախ՝ նշված ժամանակաշրջանում Թուրքիայում տեղի էին ունենում բուռն քաղաքական գործընթացներ՝ տարատեսակ բողոքի ակցիաներ, ռազմական հեղաշրջում, կոալիցիոն կառավարությունների

³⁰ Меликов Т., Турецкая поэзия 60-х-начала 70-х годов: основные тенденции и направления, Москва, 1980, стр. 27.

³¹ Меликов Т., «Второе новое» в турецкой поэзии, стр. 82.

³² Նույն տեղում, էջ 83:

նգնաժամեր և այլն: Հասարակությունը բախվել էր լրջագույն սոցիալական և քաղաքական խնդիրների հետ, և «Երկրորդ նոր»-ի պոետների՝ կյանքից կտրված ու առօրյա հոգսերից հեռու բանաստեղծական մտավարժամքներն ավելի անընկալելի էին դարձել: Ըստ Թ. Մելիքլի՝ «Երկրորդ նոր»-ի հոսանքն այդ ժամանակ բաժանվել էր երեք գաղափարական ճյուղի և ուղղվածության. առաջինը էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության գաղափարների ազդեցությամբ միայնակության և անելանելիության թեման արծարծող բանաստեղծներն էին (Էդիսի Ջանսևեր): Դրանով գրողները փորձում էին պատասխանել ստեղծված իրավիճակից բխող հարցերին և բնութագրել սոցիալ-քաղաքական դեպքերի ազդեցությունը մարդու հոգեվիճակի վրա: Երկրորդ խումբը լայնորեն անդրադարձավ «սեքսուալ հեղափոխությանը»՝ գտնելով, որ սեքսուալ ազատությունը կարող է լինել սոցիալական և բարոյական խնդիրների տակ կքած մարդու փրկության ուղին (Իլիան Բերք, Ջեմալ Սուրեյա)³³: Իսկ երրորդ խումբը, որում, մեր կարծիքով, ստեղծված իրավիճակին առավել ադեկվատ արձագանքողներն էին և հիմնականում երիտասարդներ, հակվեց կամ վերադարձավ ռեալիստական ուղղություն՝ գտնելով, որ հենց այդ մեթոդն է առավել հարմարը սոցիալ-քաղաքական խնդիրներն ու դրանց առաջացրած հետևանքները բնութագրելու և նկարագրելու համար:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ «Երկրորդ նոր»-ը շուրջ 10 տարի՝ 1950-1960-ական թվականներին, գերակա դիրքեր զբաղեցնելով թուրքական պոեզիայում, արդեն 1960-ականների կեսերին տրոհվեց և զիջեց դիրքերն³⁴ առավել քաղաքական ու գաղափարական հենք ունեցող բանաստեղծական հոսանքներին, որոնցից և ոչ մեկն ընդգծված գերակա դիրք չկարողացավ զբաղեցնել:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ 1940-1960-ական թվականների թուրքական պոեզիան աչքի էր ընկնում թեմատիկ, ժանրային, ոճական և գաղափարական խայտաբղետությամբ: Այդ տարիներին կային ինչպես «մանիֆեստային», այնպես էլ, այսպես կոչված, «առանց մանիֆեստի» ժամանակաշրջաններ: Ուշագրավ է, որ «գրական մանիֆեստների» ավանդույթն ինչ-որ տեղ խորհրդանշական առումով շարունակվել է նաև

³³ Меликли Т., История литературы Турции, Москва, стр. 166-167.

³⁴ Меликов Т., «Второе новое» в турецкой поэзии, Народы Азии и Африки, стр. 87.

հետազայում, և օրինակ՝ 2000-ականների սկզբներին ընդունվեցին նորարարական բանաստեղծական ոճերի մասին մի քանի հոշակազրեր, որոնցից են, օրինակ՝ «Չորրորդ նորը» և համանուն գործող գրական ամսագիրը:

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТУРЕЦКОЙ ПОЭЗИИ 1940-1960- БЫХ ГОДОВ: ПЕРИОД ПРОТИВОРЕЧИВЫХ «ЛИТЕРАТУРНЫХ МАНИФЕСТОВ»

Рубен Мелконян

(Резюме)

В 1930-1940-ых годах в турецкой поэзии имели место активные передвижения, которые в большей степени касались литературных предпочтений и жанров. Кроме того, согласно традиции, образованной в турецких литературных кругах, в том и в следующем десятилетии различными группами поэтов были приняты разнообразные литературные декларации – манифесты, часть которых особенно известны. Турецкая поэзия 1940-1960-ых годов отличалась тематической, жанровой, стилевой и идейной пестротой, а традиция «литературных манифестов» где то символически продолжилась и в дальнейшем.

MAIN CHARACTERISTICS OF TURKISH POETRY OF 1940-1960'S: PERIOD OF CONTRADICTIONARY "LITERARY MANIFESTOS"

Ruben Melkonyan

(Summary)

In 1930-1940's there were active shifts taking place in the Turkish literature, which mainly concerned thematic preferences and genres. Moreover, according to the tradition formed in the Turkish literary circles, in that and the next decade different groups of poets adopted various literary declarations – manifestos, some of which are especially famous. The Turkish poetry of 1940-1960's distinguished by theme, genre, style and idea diversity, and the tradition of "Literary manifestos" somewhat symbolically progressed to the future.